

AS CAPITAIS DA ILUSTRAÇÃO

GIL MAIA

*As letras são seres especiais, voláteis
como penas e pesados como chumbo.*

João Paulo Cotrim, in *Ler*, n.º 49 (2000). Lisboa. Círculo de Leitores.

A letra-ilustrada: uma forma de contar histórias

1. A ilustração para além da decoração: *a transformação e a referência oblíqua*

Quando falamos, hoje, em livros ilustrados imediatamente visionamos obras onde, para além do texto escrito, existem imagens, coloridas ou não, mas e, sobretudo, obras onde a ilustração surge como um marco suficientemente forte para constituir uma referência significativamente positiva.

É inquestionável que a ilustração tem, actualmente, nos livros de literatura para a infância, características diferentes da ilustração que foi realizada, noutros tempos, para os textos teológicos ou filosóficos, por exemplo, mas é também muito diferente daquela que, há uns anos atrás, aparecia nos livros para crianças.

Ilustrar é, já o dissemos mais do que uma vez, dar luz a um texto. Contudo, hoje, talvez possamos acrescentar que essa

luz não é a mesma luz a que os nossos antepassados medievais se referiam. Nem tão pouco a mesma que muitos, ainda hoje, pensam existir como sinónimo de clarificação da verdade do texto. A ilustração nos livros de literatura para a infância não é, ou pelo menos não tem que o ser, investida de uma missão explicativa ou esclarecedora, do texto verbal. E quando o procura ser ela esvai-se no pragmatismo didáctico e o seu discurso soa a oco ou a panfletário. Amarrado a princípios rígidos e a pressupostos educativos, o artista poderá ser um eficaz pedagogo mas não um criador ousado.

Não é também a primeira vez que afirmamos que, nos livros de literatura para a infância, o peso visual do texto tem vindo a decrescer face ao peso da imagem. Este é sempre um peso relativo que significa uma efectiva apropriação do espaço por parte da ilustração mas que demonstra também a enorme aceitação e fascínio que a ilustração tem suscitado. É, pois, visível a crescente importância da imagem sobre o texto, pelo menos em dois aspectos (já por nós referidos ⁽¹⁾): a *quantidade* e a *forma* de ocupação de território.

A ilustração está cada vez menos confinada a um posicionamento espacialmente definido face ao texto escrito e isso faz crescer uma espécie de *direito de apropriação territorial da imagem* sobre o livro. Este crescimento é mais um alastramento, numa alusão metafórica ao escorrer das tintas e dos líquidos coloridos espalhados pelas páginas dos livros, que uma conquista bélica.

Na grande maioria dos manuscritos medievais, a ilustração ocupava espaços previamente definidos e serpenteava pelos intervalos em branco, conforme o texto escrito lhe ia permitindo, dentro de uma lógica que conjugava o factor económico com o horror ao vazio. Nos livros de literatura para a infância a ilustração tem seguido uma trajectória muito veloz de expansão e libertação. Com imagens coloridas ou gravuras de uma só cor, durante muito tempo, as ilustrações ainda transportaram consigo legendas para que o leitor pudesse fa-

zer a ancoragem ao texto escrito. Progressivamente, porém, a imagem foi crescendo em área, e, isolou-se cada vez mais do texto, raramente se misturando com a dimensão verbal da obra. Mas, de repente, foi saindo dos limites impostos pelas cercaduras, abandonando uma espécie de simetria com a mancha de texto (o chamado «efeito de *pendant*») e, começou a derramar-se pela superfície da página, molhando de cor o próprio texto ainda que em transparências respeitadoras da leitura e da visibilidade tipográfica.

Hoje, a ilustração encheu a página e foi absorvida pela avidez do papel branco e seco; cresceu, como um dilúvio, até aos limites do «corte» das folhas do livro e transbordou mesmo para além do seu espaço visível e material, deixando que sejamos nós, os leitores, a prolongá-la num espaço aéreo envolvente ao livro e às nossas mãos.

Através dessa onnipresença, impressa na página (e na imaginação), a ilustração conquistou o *direito de superfície*, ou seja, agora, é ela que decide o espaço que deixa livre para o texto, é ela que controla a fusão e a separação. Por um lado, pode, ainda, voltar as costas ao texto mas, por outro, bem diferentemente, pode, como dissemos, infiltrar-se na sua área, espraçando-se sob as suas letras como um chão ou cobrindo-as, displicente.

À ilustração é, pois, autorizado o *preenchimento* total da superfície, onde coabita com o texto, mas, também, e cada vez mais, pode optar pela criação de um enorme *vazio* que envolva as suas imagens, que lhes permita, assim, ficar isoladas num espaço em branco (aparentemente excessivo se comparado com o tamanho das imagens que constituem a ilustração) mas que, mesmo que imenso, não será ocupado por mais nada.

Esta crescente importância da imagem assegura, então, à ilustração o controlo e o domínio de toda a área de impressão, quer através do isolamento da imagem (onde, visualmente, o espaço branco envolvente é considerado parte integrante da própria ilustração) quer através da invasão do espaço total.

E, sobretudo, este estatuto permite-lhe que se constitua como uma forma de valorização formal, de sedução sobre o leitor e de estímulo ao pensamento visual. À anterior soberania do texto e da paisagem texturada que os seus sulcos deixavam, sucede, hoje, nas obras ilustradas, o silêncio por onde o texto se vai habituando a não correr.

E, actualmente, pela acção da ilustração, o livro ilustrado deixou de ser uma sucessão de páginas singelas, lado a lado, percorridas, ora pelo texto, ora por texto e imagens intercaladas, para passar a ser uma sucessão de pranchas, folhas dobradas a meio, onde a unidade de percepção não é a página mas a dupla página que, pousada sobre as mãos, conecta o lado par e o lado ímpar pela cor e pelos traços, por manchas de imagens. Tudo se passa como se a ilustração, cansada de ocupar as margens das páginas, decidisse instalar-se no centro da obra, no centro do olhar, e obrigasse, mesmo, o próprio texto escrito, a aparecer, também ele, como imagem para poder ser visto.

Não nos esqueçamos, porém, que a partilha e a comparação entre texto e imagem dentro da obra ilustrada é um desafio para o qual o *designer* é hoje convocado, uma vez que lhe compete definir — mesmo quando *designer* e ilustrador são uma e a mesma pessoa — de que forma as relações entre texto e imagem se deverão processar para que o resultado possa ser estimulantemente provocador de novas leituras, cumprindo funções estéticas mas também informativas.

As verdadeiras vantagens da utilização sistemática da imagem a acompanhar o texto tem sido amplamente discutido. Das cinco funções decorrentes da utilização de imagens na prosa definidas por Anglin Levin e Carney (1987), atrevemo-nos a considerar que, hoje, as funções de decoração, de representação, de organização e a de interpretação, sendo as funções presentes em quase todas as obras ilustradas, talvez constituam o cerne de um paradigma que faz da imagem um instrumento funcional ao serviço de um objectivo predetermi-

nado. Em contrapartida, a função de transformação, aquela que recodifica, na sua própria linguagem, a informação presente no texto escrito, e eventualmente alguma que lá não está, é aquela que trouxe ao livro de literatura para a infância uma mais-valia estrutural, fazendo com que a obra ganhe uma outra natureza, não mais perpetuando a simples anexação de dois textos, onde um é subserviente relativamente ao outro, mas antes contribuindo para o aparecimento de um novo texto. A função de transformação aumentou a polissemia da obra e permitiu diferentes leituras conduzindo a que, hoje, o livro de literatura para a infância seja cada vez mais um «género» ou um «domínio», apreciado por todos os níveis etários.

Este «espaço de uso» abrangente tem-se tornado num pólo de convergência de interesses entre gerações que partilham vivências em comum. Tal como a leitura da Bíblia, no seio das famílias protestantes de outrora — ainda que sem os seus atributos religiosos ou os efeitos secundários de submissão e veneração que todo o texto sagrado transmite — as obras ilustradas de literatura para a infância, embora, eventualmente, de uma forma mais individualizada, são, das poucas obras que convocam amigos e familiares, de diferentes idades e preocupações, para um espaço de fruição comum. É isto que nos leva a considerar que a ilustração, enquanto prática artística, tem vindo a ser cada vez mais, social e culturalmente reconhecida, e a ganhar um estatuto semelhante ao das artes instituídas ou «artes maiores», originando uma diferente postura na recepção do livro de literatura para a infância.

Na época em que a edição usa e abusa da imagem, não devemos, no entanto, confundir esta prática de ilustração com a tentação decorativista que, respeitando ou não o rigor informativo, é, em maior ou menor grau, um recurso exibicionista e formalista controlado por uma exigência esteticizante e cujo motivo de atracção sobre o leitor funciona numa relação directa com o poder *desconector* sobre os eixos centrais para que o texto remete ou aponta.

O decorativismo é uma forma de preencher o vazio, mas também de impressionar os sentidos; uma forma de ocupar um espaço enchendo, literalmente, os olhos do leitor com o brilho das formas e das cores (o ruído das luzes). Enquanto atitude sistemática no processo de edição, ele é capaz de transportar consigo — na busca, ora da adequação pedagógica da imagem, ora da sua domesticação ou subserviência a uma interpretação *estandardizada* e academizada do texto escrito — alguns equívocos. O decorativismo, na medida em que aceita a exuberância e o excesso de ilustração, rodeia o texto de atributos supérfluos, distractores ou desviantes.

Mas aquilo que as edições ilustradas, entre outras coisas, iniciaram foi a presente e progressiva evolução das posturas culturais, desencadeando aquilo a que hoje se chama a cultura visual, o que levou, a que uma larga faixa de público, despertasse para a apetência por livros ilustrados, como as fotobiografias, os álbuns de pintura, de escultura, de arquitetura, de *design* ou de fotografia onde a imagem emparceira com o texto (e até o suplanta) sem que, todavia transportem, necessariamente, a rotulagem do destinatário infantil ou juvenil e por isso se misturem, cada vez mais, com o conceito de obra luxuosa.

Mas apesar da obra ilustrada de literatura para a infância ser cada vez mais exuberante e se notar uma mudança de escala nos formatos e um recurso a materiais nobres, não pensamos que seja possível dizer linearmente que cai dentro da categoria dos livros de luxo que falámos atrás.

2. A imagem e a palavra enquanto objectos

de percepção visual na literatura para a Infância e juventude

No auge da cultura impressa (e virtual) ilustrada, uma das consequências imediatas da edição dos livros ilustrados de luxo é pensar-se que a ilustração (frequentemente apenas de-

corativa e/ou representativa) para além de embelezar, simplifica e até facilita a leitura de um dado texto escrito. Deste ponto de vista, numa história ilustrada, por exemplo, a tarefa de compreensão estaria mais facilitada do que na mesma história não ilustrada.

Ora, não é, de modo nenhum, (como vimos) a esse reducionismo que assistimos quando falamos de obras ilustradas de literatura infantil. De acordo com Garrett-Petts (2000: 47), nessas obras, não estamos perante uma história simplificada — um texto acompanhado de uma imagem — mas, perante três potenciais histórias: a do *texto escrito*, a da *imagem* e a que a *imagem e o texto interrelacionados* contam.

Petts (2000: 40-41) critica Marianna Torgovnick e os que defendem a ideia estabelecida que a imaginação requer trabalho e que as ilustrações retirariam grande parte desse trabalho ao leitor. E contesta firmemente o pretenso papel supletivo da ilustração, como auxiliar do esforço da imaginação, afirmando que a ilustração requererá um trabalho ainda mais duro da imaginação do leitor (mas também mais rico e mais criativo) que o requerido pelo texto impresso isolado.

Karen Day (2000: 36-37) e Garrett-Petts (2000: 41) chamam a atenção para o uso de ilustrações como *referências oblíquas*, ou seja, como convites à curiosidade do leitor, como abertura a múltiplas experiências interpretativas e como pistas visuais irónicas capazes de activar a imaginação dos leitores.

Assim sendo, a ilustração, ao invés de simplificar, resulta num elemento complexificador, actuando como um potenciômetro amplificador de ambiguidades, capaz de gerar novas questões e descobertas em cada um dos elementos (texto e imagem) em presença.

Um aspecto importante a debater, no que diz respeito à atenção que se presta ao texto e à imagem, é a questão das suas visibilidades ou invisibilidades. Garrett-Petts (2000: 41) conta um episódio passado com alunos universitários em que um dos alunos, perante um livro ilustrado para crianças com uma

estrutura de ilustração e texto colocados em páginas diferentes, respondeu, confiante, que a obra tinha, alternadamente, uma página de texto e uma em branco. Essa página, que ele dizia estar em branco, correspondia à página de ilustração e o ar confiante com que esse aluno respondeu, permitiu concluir que os elementos visuais num texto ainda podem ser perfeitamente ignorados, marginalizados ou simplesmente não analisados. A ideia generalizada que o estudo da literatura infantil se faz através do texto escrito e que, ao contrário das palavras, a imagem não conta para fins académicos fez com que o aluno-leitor deixasse de ver as imagens considerando-as como informação supérflua. E é, nos meios académicos, onde se privilegia a análise crítica aos textos, que a imagem é mais votada a uma espécie de esquecimento, apesar de sabermos que aqueles que a estudam o fazem, exactamente, porque a introdução da imagem exige um acréscimo de esforço intelectual. Porque permanece invisível para o olhar da maioria dos críticos, dos estudiosos, dos investigadores o tal terceiro texto (relação texto escrito/texto visual) de que nos fala Garrett-Petts?

A cegueira para a iluminação existente nos livros de literatura infantil é uma cegueira branca — como a descrita por Saramago no seu *Ensaio sobre a Cegueira*. Deveríamos pensar se a literatura para a infância incorpora ou não definitivamente a imagem no seu *corpus*, considerando como efectivamente adquirido o facto de que cada obra publicada e assinada por um escritor e um ilustrador é uma obra diferente, autonomamente diferente, de outra publicada com o mesmo texto escrito e outro ilustrador. Nas obras cinematográficas isso é relativamente claro e duas obras realizadas por dois realizadores diferentes sobre o mesmo texto literário têm total autonomia e são, de facto, encaradas como tal. Na edição de livros ilustrados, infelizmente, ainda não se passa o mesmo e as luzes das ilustrações talvez não sejam suficientes para iluminar os textos críticos e os obrigar a desenvolver diferentes estratégias de leitura.

O «terceiro texto» ou, talvez melhor, a nova obra ilustrada para a infância mereceria certamente ter uma autoria triangular. Dela seriam co-autores o ilustrador mas também o *designer* porque o seu trabalho nos parece fundamental para se perceber que a obra requer um acto de criação que passa pela pesquisa e utilização de novos materiais, pela incorporação de sensações tácteis e olfactivas e pela selecção de formatos, *lettering* e técnicas adequados. O que queremos vincar é a possibilidade de, através de uma metodologia de projecto, avançar para novas obras, com novas relações entre os escritores, criadores e/ou realizadores, que integrem soluções ecologicamente adequadas e artisticamente arriscadas.

Afirmado o papel da ilustração e do *design* na criação da obra, o reverso desta questão, ou seja, a questão de saber se, em termos gráficos, o texto escrito deve ou não ser um texto transparente, parece ser uma outra linha de desenvolvimento no pólo oposto da questão que levantámos para a *cegueira branca da ilustração*.

Faz parte de alguma tradição de tipografia, da chamada boa tipografia, a utilização de regras, não diremos sagradas, mas de acumulação de saberes em todos os inúmeros aspectos que se prendem com as designadas *características intrínsecas* da linguagem gráfica (cf. Michael Twyman 1986: 191-211). É apanágio desse conjunto de saberes a necessidade de compor um texto segundo preceitos de legibilidade e harmonia de tal maneira que o leitor não se aperceba das razões que o levam a ler esse texto com prazer, facilidade e velocidade. Colocado perante um texto onde todas as interferências negativas são banidas e onde todos os balanços entre os negros da tinta dos caracteres e os brancos do papel são meticolosa e harmoniosamente ponderados, o leitor não se deveria aperceber de tudo aquilo que foi, nos bastidores, definido para tal objectivo. Estaríamos assim, segundo este entendimento, perante um *texto transparente*. Transparente na medida em que não lhe é conservada memória de nenhuma dessas características intrínsecas.

Apesar de, hoje em dia, as práticas tipográficas nem sempre se pautarem por estes princípios, mesmo alguns artistas inovadores não conseguiram ultrapassar a ideia de que o elemento graficamente visível de um livro ilustrado deveria ser a imagem e não o tipo de letra. Steven Heller e Karen Pomeroy (1997: 110-11) afirmam que entre 1950 e 1980, o *design* dos livros para crianças foi abafado pela proliferação de livros de arte para crianças e que foi, apenas, a partir dos finais dos anos 80 do século xx que a situação se começou a modificar, quer pelos efeitos que a utilização dos computadores provocou na impressão, e consequentemente nas regras tipográficas, quer pela participação mais activa dos escritores e ilustradores no processo de *design*.

Será oportuno referir o importante papel de vários *designers* gráficos «pós-modernos», do chamado pós-estruturalismo ou desconstrucionismo, que seria fastidioso listar, mas que, genericamente, a obra *Typograhhy Now — The next wave*, de 1991, agrupou e divulgou. Nesta linha, torna-se obrigatória a referência à escola americana «Cranbrook Academy of Art» e à directora do departamento de *design* gráfico, Katherine McCoy, que, especialmente entre 1982 e 1995, trouxe ao *design* de comunicação um discurso rigoroso e estruturado, fortemente estimulante e produtivo para a formação teórica e experimental dos estudantes, bem como para a própria expansão da profissão de *designer*. É a partir de 1978 que o jornal académico *Visible Language* da Cranbrook Academy of Art publica artigos debatendo questões da linguística e das teorias literárias, desde Saussure ao desconstrucionismo de Jacques Derrida. «*The Visible Word*», o movimento a partir daí desencadeado, passou a ser, juntamente com o desconstrucionismo, um ponto de partida para conceitos que hoje se utilizam em todas as novas áreas multimédia, ainda que não sem algumas controvérsias.

Heller e Pomeroy (1997) alertam para o facto de que:

A ideia tradicional de que o texto era para ser lido (uma actividade linear codificada pelo hemisfério esquerdo) e as imagens para serem vistas (uma actividade holística e experiencial do hemisfério direito) foi questionada. O texto tornou-se interfuncional e adquiriu uma expansiva capacidade de comunicar para além da sua funcionalidade, movendo-se para o âmbito do ilustrativo (a letra como imagem), do atmosférico ou do expressivo. Similarmente, as imagens podem ser «lidas», sequenciadas e combinadas para formar padrões de informação mais complexos. (Heller e Pomeroy 1997: 150)

Ora, o que se passa actualmente nos livros de literatura para a infância é que a tipografia parece seguir preceitos e propósitos concordantes com o que foi acima exposto.

Fruto da acção do ilustrador mas também do *designer* gráfico — que Heller e Pomeroy (1997: 149) dizem «não mais ser um simples tradutor mas um comentador, um parceiro participante na transmissão da mensagem» — a maioria das páginas duplas dos livros ilustrados de literatura infantil é um objecto particular de percepção onde, literalmente, texto verbal e texto visual se interpenetram ou, melhor dizendo, onde todos os textos (constituídos por imagens e/ou por palavras) são sempre textos visuais.

3. A escrita e a leitura da imagem verbal e visual: linearidade, globalidade, imprevisibilidade e irregularidades

A dimensão da visualidade foi, desde sempre, um dos apanágios da escrita, de qualquer escrita.

A tese do livro *L'image écrite ou la déraison graphique*, de Anne-Marie Christin (1995) é de que: «A escrita nasceu da imagem e qualquer que seja o sistema, através do qual se encare a escrita, ideográfico ou alfabético, a sua eficácia advém do facto de ser uma imagem». (Christin 1995: 5)

É, por isso, interessante que esta autora coloque a escrita como um «veículo gráfico da palavra» considerando que a palavra ganha uma nova riqueza e ambiguidade quando é impressa. A palavra dita, sendo sobretudo o som e a entoação, o ritmo, a cadência e o débito, não deixa de ser também respiração e gestualidade, expressividade do rosto e do corpo. Mas, sendo ela determinada pela continuidade temporal, quando vertida para uma natureza espacial como a que resulta da palavra escrita, seja ela impressa ou manuscrita, adquire irreversivelmente a dimensão de objecto.

Nas suas origens, o carácter visual icónico ou simbólico da letra tinha um peso significativo porque as escritas não usavam sequer elementos arbitrários, e serviam-se exclusivamente de pictogramas ou ideogramas para representar palavras, ideias ou frases. Apesar da sistematização da escrita alfabética, primeiro, e depois, do desenvolvimento mecanográfico ou informatizado do texto impresso, a escrita continuou, ainda que disso tenhamos perdido a consciência, a ser, como vimos já, um objecto visual.

Hoje, a enorme diversidade de tipos de letra permite estudar milimetricamente a dimensão gráfica da letra (a família, o corpo, o pé, o traço, a espessura, o contraste, o entrelinhamento, etc.). Essas análises servem *inclusive* para fundamentar teorias sobre a forma de rentabilizar os processos de percepção, no sentido de reduzir a complexidade e aumentar a previsibilidade de modo a que a leitura, muitas vezes, dedutiva e não exclusivamente analítica não tropece em irregularidades gráficas.

Mas é necessário que nos apercebamos que a legibilidade de um texto impresso sob uma determinada fonte tipográfica varia de acordo com imensos parâmetros e é bom que pensemos que o que ontem era de leitura fácil para um determinado grupo de pessoas poderá, hoje, ser muito difícil para um grupo socioculturalmente correspondente. Será, certamente, difícil para um cidadão do século *xxi* ler um texto manus-

crito, por exemplo, dos séculos XIII ou XIV, mas também o seria para um viajante no tempo que, vindo desses séculos, se deparasse com textos escritos em *Arial*, *Times* ou *Courier* (só para falar de fontes tipográficas de acesso generalizado). Se nos habituarmos a ler textos em determinadas fontes, sejam elas góticas ou *scripts*, de telemóveis ou de *placards* electrónicos, a velocidade aumenta na razão directa da experiência, dos modismos e de outros factores exógenos. As crianças, quando iniciam a aprendizagem da escrita e da leitura, exercitam a chamada cópia que mais não é que uma tradução de uma letra impressa numa fonte tipográfica, serifada ou não, para uma letra manuscrita cujo aspecto formal pouco tem de semelhante com a fonte copiada. É pois necessário ter algum cuidado com as teorias que defendem em absoluto receitas para os tipos de letra em função de níveis etários ou em função de géneros literários. Não sabemos ainda com certeza o que, em termos gráficos, beneficia ou prejudica a aprendizagem da leitura. Ora, a leitura em geral do que preconizam das teorias da «Gestalt», muito em voga no início do século XX, e com sucessivas recorrências ao longo de todo esse século, defensoras da boa legibilidade e confiantes sobre o que é necessário para a atingir, é preciso distinguir obras com pretensões didácticas de obras de literatura para a infância que têm necessariamente objectivos de fruição estética mais amplos.

Assim, a leitura, no caso dos livros de literatura Infantil, ainda que não exclusivamente nesses, é uma actividade muito particular. A criança que folheia o livro ou não sabe ler e, por isso, apenas vê imagens e texto, ou sabe ler, mas não é um leitor fluente e, conseqüentemente, tropeça não obrigatoriamente nas características gráficas mas provavelmente nas estratégias mentais de combinação, na junção silábica, na articulação sonora correspondente. A questão das regras gráficas para a optimização da leitura não se coloca, pois, da mesma maneira como nas situações em que o público leitor é um público exclusivamente adulto. A atitude gráfica decorrente do

movimento da *Visible Word*, ao topicalizar, quer a linha, quer a palavra, quer a letra, desconstrói a mancha regular de texto e faz surgir mecanismos atencionais de percepção visual muito particulares. A palavra não fica invisível no meio da mancha, a letra não fica invisível no meio da palavra. A letra, frequentemente, apaga a luz sobre a própria palavra obrigando o leitor a perder-se do sentido (encontrando outros) a demorar-se, fruindo a letra isolada na sua dimensão estética, libertado da linearidade verbal para relações mentais que o desenho da letra permite estabelecer com o sentido ou o som da palavra, por analogia ou por contraste.

Barthes (1984: 103) diz: «O sentido nunca é simples (a não ser em Matemática) e as letras que formam uma palavra, embora cada uma delas seja *racionalmente* insignificante [...], procuram em nós, sem cessar, a sua liberdade, que é a de significar outra coisa».

A letra, diz ainda Barthes (1984: 100), é o lugar para onde convergem todas as abstracções gráficas. «A letra se estiver só, é inocente: o erro, os erros começam quando se *alinham* as letras para se fazerem palavras» Barthes (1984: 104).

4. Duas situações particulares: o uso de palavras e grafemas na ilustração e o texto enquanto ilustração (a cor, a mancha, a linha, a palavra, a letra)

Vimos já o quanto a ilustração alastrou por territórios do texto, o quanto reservou para si áreas e tempos de leitura e vimos também o quanto o texto pode ser visível. Falta saber se o texto é, ele também, uma forma de ilustração e se a mancha, nos livros de Literatura Infantil, continua a fazer o contraponto com a imagem ou se, bem pelo contrario, com ela se confunde. São cada vez mais frequentes as ilustrações onde a letra surge como elemento gráfico de um alfabeto visual sem recurso ao contexto de palavra, mas poderão as letras do pró-

prio texto ser palco para ilustração, num claro retorno aos manuscritos medievais?

Um caso muito particular dentro da mancha de texto é o da letra capitular.

A letra capitular é essa espécie de *vírus inicial* da ilustração. Nos manuscritos medievais começou por ser o início do texto escrito, como que a antecipar a necessidade de leitura de um texto através da imagem, e reproduziu-se sem parar tornando-se num elemento visualmente pregnante, até que a imagem se desgarrou dela e partiu para outra página. Esta separação não durou e as capitais e a ilustração parecem agora juntar-se, de novo, como se a ilustração quisesse prender ainda mais o texto a si. A esta luz, a capital, letra iluminada pelo acaso de ser a primeira, basta-se a si mesma e, como disse Barthes (1984: 104), afasta a palavra. A capital não é só a maiúscula, a letra corporalmente maior: ela é definitivamente a imagem mais visível de todo o campo texturado da escrita. A capital iluminada é também iluminadora. Através dela entramos na palavra-imagem para o interior do texto-imagem.

Para concluir esta reflexão sobre o que é e o que pode ser a ilustração dentro de um grande universo de elementos que constituem a mancha de texto ocupar-nos-emos apenas da letra.

Apesar da uniformização imposta pela tipografia, a letra ilustrada, mesmo nas obras impressas com texto alfabético, manteve sempre o seu vigor; nos livros de luxo, por exemplo, onde as capitais ilustradas guardaram a tarefa de amalgamar grafemas e ícones (ou grafemas e símbolos), ou, entre outros, nos manuais escolares de iniciação à leitura, onde os alfabetos ilustrados — de que não falaremos aqui, uma vez que só por si em termos gráficos são tema para muitas conferências — foram palco de grandes intervenções gráficas com objectivos didácticos.

Actualmente, no cerne do *typedesign*, a letra parece, pois, ter recuperado, em certos casos, a força da sua dimensão visual numa significativa ruptura com as estruturas lineares e anónimas da escrita impressa, arriscando transformar a re-

gularidade e a rapidez do processo de leitura, de novo, num movimento individual, sujeito a ritmos irregulares. E se a imaginação gráfica capaz de tornar a «letra visível» parece estar, hoje, francamente arredada dos manuais do 1.º ciclo (como, aliás, a ilustração de qualidade) onde o sistemático ganhou ao assistemático, ela é, no entanto, uma presença forte e inovadora nos livros de literatura para a Infância e Juventude. Também teremos que deixar aqui uma nota muito especial aos criadores de banda desenhada porque, desenhando imagem e texto, utilizam *lettering* manualmente desenhado e perseguem uma via de expressividade e de continuidade inovadora.

E quando a ilustração incide sobre o alfabeto verbal, a imagem sobre a imagem incide inevitavelmente sobre uma fortíssima ferramenta de aprendizagem da criança, chamando a atenção para as características fónicas e gráficas de cada um dos elementos que o compõem assim como para a sua dimensão eventualmente motivada e para o seu potencial criativo e poético. Os grafemas ganham corpo e saltam do meio de um alfabeto arbitrário para dentro de um universo imaginário e motivado.

Aquilo que nos propomos mostrar aqui é, exactamente, a diversidade de estratégias de ilustração que, nas obras de literatura para a infância e juventude hoje autorizam para além de um frutífero diálogo verbal-visual, o aparecimento de imagens elaboradas no caso muito particular das capitais e de grafemas fora do contexto de palavra, enquanto motivo para a ilustração de inúmeras páginas de texto.

5. A letra-ícone — uma forma de contar histórias

Não cabe nesta intervenção falar de todos os elementos que compõem e tornam a mancha de texto para além de legível, visível (de alguns desses elementos ocupei-me, já, em anteriores comunicações). Mostrarei apenas os grafemas alfa-numéricos isolados que aparecem nos títulos, nas capitais de

capítulo, nas entradas de parágrafo, no início dos versos ou estrofes, numa clara cumplicidade entre letra e ilustração, permitindo que as letras, saídas de um alfabeto sistemático, se tornem únicas, demorem o olhar, veiculem sentidos complexos e narrem, de forma múltipla, as histórias.

A ilustração destas capitais (a acção de anexar uma imagem, frequentemente isomórfica, a um elemento alfabético arbitrário) produz uma série de figuras retóricas. Apesar de, inevitavelmente, todas estas letras viverem da tentativa gráfica de adequar a forma ao sentido, criando relações retóricas da sinédoque e da metonímia, é, todavia, ainda possível registar muitas outras figuras como a ironia, a hipérbole, a antítese, a gradação, etc.

Tentaremos mostrar alguns exemplos enquanto vamos sistematizando as suas características mais globais.

5.1. A letra-ilustração no corpo do texto (letras iniciais de título, capítulo, estrofe, parágrafo, palavra, índice...)

A letra-ilustração, seja ela qual for, mantém o seu desenho de modo a que, inequivocamente, seja reconhecida como letra do alfabeto. Essa letra capitular adquire importância visual, quer pela sua escala, quer pela anexação de elementos de carácter icónico e isso facilita as hipóteses de ancoragem ao texto escrito. Quando a essa letra se associa uma outra imagem forma-se um conjunto ilustrado que antecipa o conteúdo do texto escrito atraindo o olhar para o seu interior ou inversamente para o seu exterior. Curiosamente, esses mesmos procedimentos são aplicados por vezes a algarismos que se deslocaram dos seus respectivos lugares de separação de unidades e procuram, por esta via de similitude, introduzir-se como «algarismo-capitular», substituto numérico do grafema pronto a intervir directamente na relação complexa entre imagem e texto, como é o caso, entre outros, do algarismo «7» na imagem adiante apresentada e

retirada da *História dos Sete Sonos*. A letra capitular nem sempre é a maiúscula como é o caso da imagem retirada da obra *Misto Tempo*, de Douzou, em que a letra «i» foi subversiva e criativamente utilizada como uma minúscula maior que as maiúsculas e onde, por via do aproveitamento formal do círculo que constitui a chamada «pinta no i», se transmuta uma letra abstracta numa figuração de radiação solar.

É também significativo, na linha da criação de alfabetos icónicos, o recurso a algarismos iconicamente construídos, numa tradição pictórica cujo referente mais significativo é a obra de Arcimboldo. Por outro lado, é igualmente relevante observar e analisar o grau de motivação da capital face ao tema do texto ou face à palavra que inicia.

Os exemplos, aqui mostrados, poderiam ser multiplicados mas o que pretendemos é destacar a importância do carácter, como imagem que é, isolando-se e salientando-se como ilustração, vestindo-se e revestindo-se, de formas e cores, funcionando como porta de entrada ao olhar e como galeria de imagens para acesso ao texto, retirando partido do efeito volumétrico, do efeito de escala, da posição relativa ou de outra qualquer oportunidade de anteceder o fio narrativo que se abrirá pelas linhas do texto escrito.

A partir dos exemplos seguidamente apresentados foi possível organizar dois tipos de recurso ilustrativo:

1. Ornamentação de grafemas preexistentes — motivados ou não relativamente ao texto narrativo;
2. Criação de grafemas-ícone:
 - 2.1. grafemas motivados (neste caso alfa-numéricos), directa ou indirectamente, relativamente ao tema da história que ilustram;
 - 2.2. grafemas motivados relativamente ao sentido da palavra que iniciam.

ABDULUM & ABDULDOIS

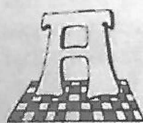


Ana gostava de pensar e pensar.
Pensava num pensamento e depois
entretinha-se a ver se descobria o
que ele queria dizer. Havia pensamentos que que-
riam dizer coisas muito engraçadas. Alguns não
queriam dizer nada e não diziam; outros queriam
dizer uma vez um pensamento queria dizer que não
queria dizer nada. Outro pensamento queria dizer
"Teuslamente". Como o que a Ana
gostava mais era de pensa-

Pina, M. António (s/d). *Gigões
e Anantes*

Porto: A Regra do Jogo

Ilustrador: João Botelho



quela partida converteu-
-se numa merenda de
negros, quando, pouco
depois de ter começado,
um peão com ar feroz, desafiando
todas as regras do jogo, saltou três
casas num lance e caiu em cima de
um peão branco mordendo-lhe uma
orelha.

Santoja, Carmen (1992). *A Princesinha Malvada e
Outros Contos*

Lisboa: Teorema

Ilustrador: Juan Carlos Eguillor

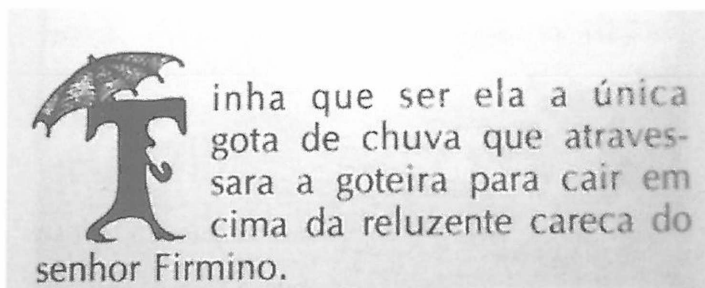


Ninguém jamais suspeitaria que
aquela cabecita de querubim
albergava desde a sua mais
tenra infância pensamentos e
intencções tão ruins. Quem iria pensar que
fora ela, quando tinha apenas sete anos,
que envenenou o galgo preferido do seu
avô, o rei?

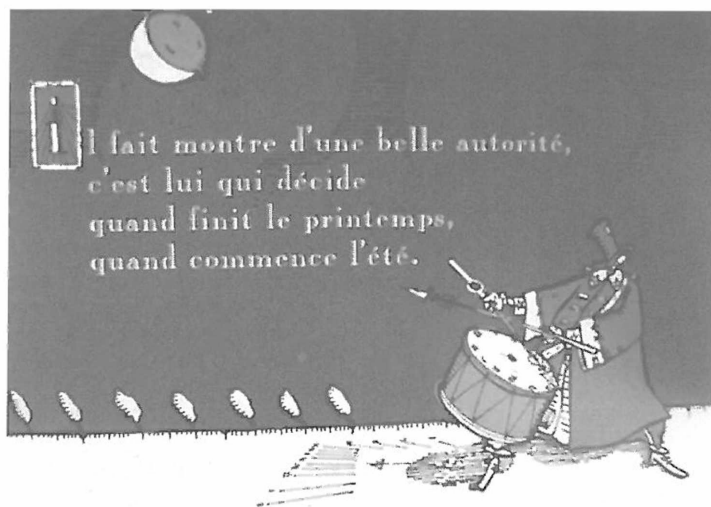
Santoja, Carmen (1992). *A Princesinha Malvada e Outros Contos*

Lisboa: Teorema

Ilustrador: Juan Carlos Eguillor

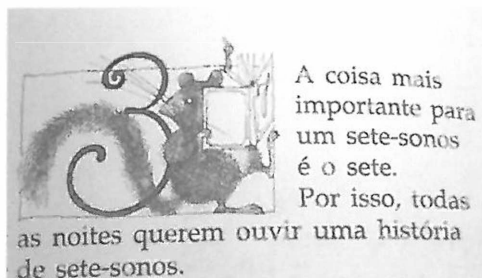
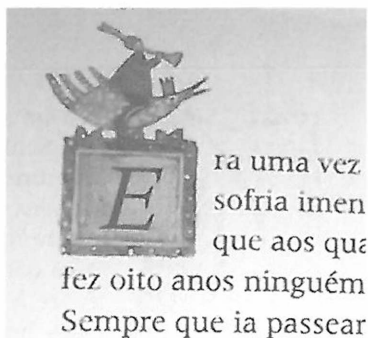


Santoja, Carmen (1992). *A Princesinha Malvada e Outros Contos*
Lisboa: Teorema
Ilustrador: Juan Carlos Eguillor

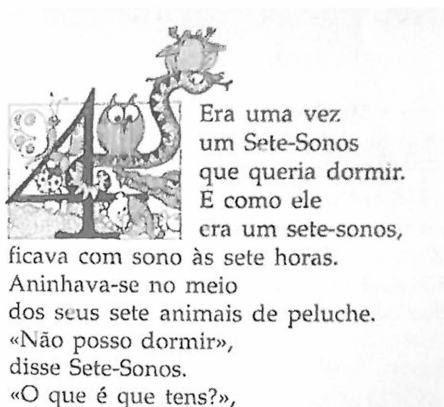


Douzou, Olivier (2000). *Misto Tempo*
Belgique: Éditions Du Rouergue
Ilustrador: Olivier Douzou

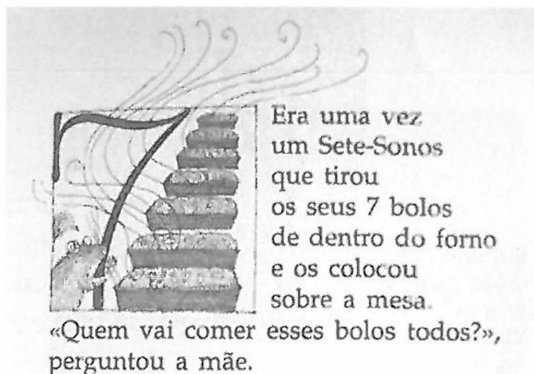
Masini, Beatrice (1999).
A Princesa Baixinha
 Lisboa: Livros Horizonte
 Ilustrador: Octavia Monaco



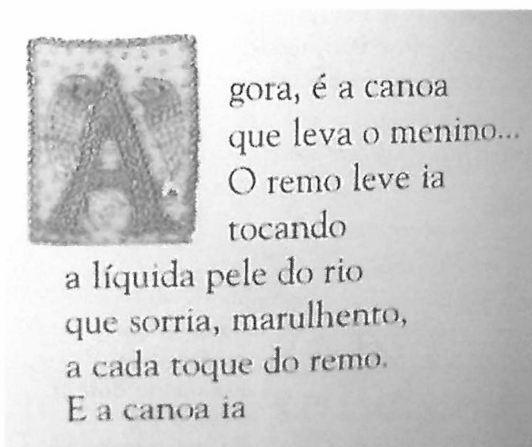
Johansen, Hanna (1991). *História de Sete-Sonos*
 Lisboa: Caminho
 Ilustrador: Käthi Bhend



Johansen, Hanna (1991). *História de Sete-Sonos*
 Lisboa: Caminho
 Ilustrador: Käthi Bhend



Johansen, Hanna (1991). *História de Sete-Sonos*
Lisboa: Caminho
Ilustrador: Káthi Bhend



Ziraldo. (1996). *Menino do Rio Doce*
São Paulo: Companhia das Letrinhas
Bordados sobre desenhos: Demóstenes; Projecto gráfico: Ziraldo

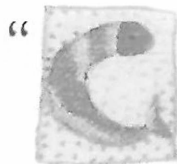
Johansen, Hanna (1991). *A História do Pequeno Ganso Que Era Vagoroso*
Lisboa: Caminho
Ilustrador: Käthi Bhend



Johansen, Hanna (1991). *A História do Pequeno Ganso Que Era Vagoroso*
Lisboa: Caminho
Ilustrador: Käthi Bhend

Johansen, Hanna (1991). *A História do Pequeno Ganso Que Era Vagoroso*
Lisboa: Caminho
Ilustrador: Käthi Bhend





“uidado com a Cobra-Grande
que na noite escura
vai descer o rio
pra te devorar.”

O menino escutava
as histórias do rio
que não eram as histórias do rio
(não era o rio que contava).



Ziraldó. (1996). *Menino do Rio Doce*

São Paulo: Companhia das Letrinhas

Bordados sobre desenhos: Demóstenes; Projecto gráfico: Ziraldó



com o seu
amigo morto
nas águas
do rio-irmão

o menino aprendeu
que assim vivem os rios.

Ziraldó. (1996). *Menino do Rio Doce*

São Paulo: Companhia das Letrinhas

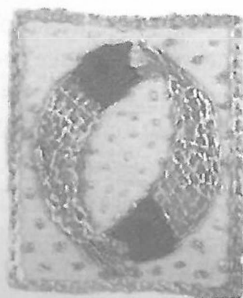
Bordados sobre desenhos: Demóstenes; Projecto gráfico: Ziraldó



ão teme o rio
o menino
mesmo quando
suas águas engolem

o outro menino
companheiro das folganças
feitas de lama e respingos,
feitas de jogo e paixão.

Ziraldo. (1996). *Menino do Rio Doce*
São Paulo: Companhia das Letrinhas
Bordados sobre desenhos: Demóstenes; Projecto gráfico: Ziraldo



rio — muito
já ensinou
pro menino
que não exis
sereias,

Cobras-Grandes

Ziraldo. (1996). *Menino do Rio Doce*
São Paulo: Companhia das Letrinhas
Bordados sobre desenhos: Demóstenes; Projecto gráfico: Ziraldo

5.2. *As letras [ou palavras] enquanto elementos da imagem e não do texto verbal*

Nestas imagens que se seguem poderemos ver diversos exemplos que nos permitem esboçar modelos de ilustração baseados em letras, sem preocupações de, no imediato, os catalogar rigorosamente.

Uma situação comum é a do carácter-personagem se transformar em personagem-carácter. Na maioria dos casos a letra antropomorfiza-se e de uma forma quase que obrigatoriamente exagerada ou caricatural reveste-se de adereços constitutivos de um dado personagem. A caracterização consiste em animar uma criatura formalmente aparentada com um ser humano (ou com um outro ser vivo nos casos não antropomórficos) e com a letra inicial da palavra que se pretende ilustrar. Claro que, como é o caso do primeiro exemplo seguidamente apresentado, o ilustrador enquanto criador de um dado personagem-carácter estabelecerá as relações com a palavra da qual ela é a primeira letra e, portanto, com a polissemia dessa palavra. Neste caso que referimos, a palavra *flecha* é ilustrada através do personagem praticante de atletismo para «cobrir», digamos assim, todos os campos semânticos abrangidos pela velocidade. Contudo, a flecha, como arma que também é, poderia ser associada a outros campos de significação e, por isso, as possibilidades de criação por esta via serão imensas, não obstante a aparente limitação de, formalmente, ter que ser visível e decodificável o carácter inicial da palavra ilustrada. Esta prática torna-se estranha, e por isso mesmo interessante, em certas obras traduzidas, quando o carácter inicial ilustra uma personagem que na língua traduzida corresponde a uma palavra diferente que se inicia com uma letra diferente da ilustrada. A tradução da ilustração será certamente uma nova área de preocupação para os novos tradutores!

Um outro modelo, ou se preferirmos, uma outra via tem sido o recurso à metalinguagem. A imagem e a *paisagem* que

ela contém e cria, sendo, na óptica do ilustrador, *habitada* pela textualidade, será também construída através de letras. As letras juntam-se e essa proximidade agrupa-as em palavras, em jogos de possibilidades de palavras, ou em propósitos de não construção de palavras para fazer sobressair a maiúscula e a minúscula e simultaneamente dar a cada carácter uma identidade metaforicamente humana como é o caso das ilustrações de António Modesto para *O Circo das Palavras Voadoras*. A ilustração de José de Guimarães para o *Têpluquê e outras histórias* de M. António Pina transporta os grafismos para o centro da imagem construindo palavras e relações lúdicas de profunda coerência com a obra escrita.

A imagem de grafismos e a presença da escrita e das escritas na pintura e nas artes plásticas em geral, tem sido objecto de estudo, quer de investigadores que trabalham a percepção e a linguagem, quer de investigadores que se debruçam sobre a imagem e sobre a história da arte.

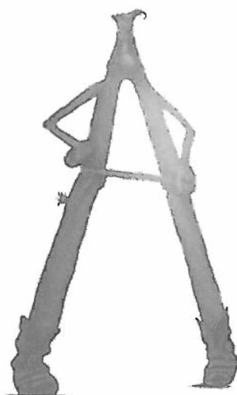
A sombra pressupõe um corpo. É assim que o ilustrador José Miguel Ribeiro nos deixa ver os novos corpos das letras pintadas e animadas na obra *Estas são as letras* de Mário Castrim. Estas letras fazem sombra sobre o corpo do texto e quando no zénite se encontram são também o corpo do texto.



Múrias, Augusto (1993). *A Rua do Abecedário*
Luxemburg: Éditions St Paul
Ilustrador e designer gráfico: Romain Lenertz



Múrias, Augusto (1993). *A Rua do Abecedário*
Luxemburg: Éditions St Paul
Ilustrador e designer gráfico: Romain Lenertz



Múrias, Augusto (1993). *A Rua do Abecedário*
Luxemburg: Éditions St. Paul
Ilustrador e designer gráfico: Romain Lenertz



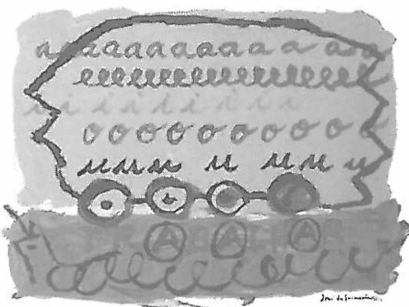
Múrias, Augusto (1993). *A Rua do Abecedário*
Luxemburg: Éditions St Paul
Ilustrador e designer gráfico: Romain Lenertz

Pina, M. António (1995).
O Têpluquê e Outras Histórias
 Porto: Edições Afrontamento
 Ilustrador: José de Guimarães



Pina, M. António (1995). *O Têpluquê e Outras Histórias*
 Porto: Edições Afrontamento
 Ilustrador: José de Guimarães

Pina, M. António (1995).
O Têpluquê e Outras Histórias
 Porto: Edições Afrontamento
 Ilustrador: José de Guimarães



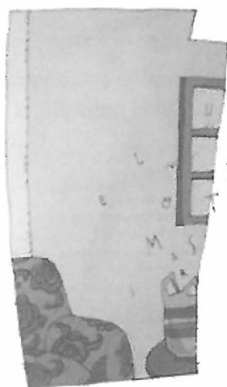


Pina, M. António (1995). *O Têpluquê e Outras Histórias*
Porto: Edições Afrontamento
Ilustrador: José de Guimarães



Honrado, Alexandre (2002). *Palavras para Lavras*
Porto: Campo das Letras
Ilustrador: João Caetano

Magalhães, Álvaro (2002). *O Circo das Palavras Voadoras*
 Porto: ASA
 Ilustrador: António Modesto



Magalhães, Álvaro (2002). *O Circo das Palavras Voadoras*
 Porto: ASA
 Ilustrador: António Modesto

– Ponham-se por ordem! – gritou ele.
 Começaram a empurrar-se umas às outras, muito atrapalhadas,
 e, por fim, lá ficaram direitas e quietas em várias filas.

A Vanessa pôs-se a ler as da fila da frente, com a ajuda do pai:

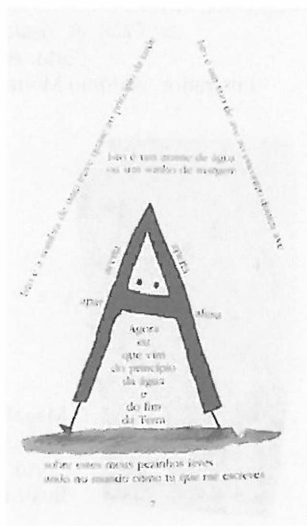
A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

Depois contou-as. Eram vinte e seis. Com aquelas letras podiam
 fazer-se todas as palavras que existiam.

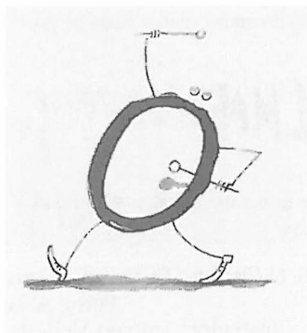
Magalhães, Álvaro (2002). *O Circo das Palavras Voadoras*
 Porto: ASA
 Ilustrador: António Modesto



Guenoun, Joël. (1999). *Les Mots ont des visages*
France: éditions autrement
Ilustrador: Joël Guenoun



Castrim, Mário (1995). *Estas São as Letras*
Lisboa: Caminho
Ilustrador: José Miguel Ribeiro



Castrim, Mário (1995). *Estas São as Letras*
Lisboa: Caminho
Ilustrador: José Miguel Ribeiro

Notas

(¹) Cf. Comunicação proferida nos 8.ºs Encontros Luso-Galaico-Francófonos do Livro infantil, Biblioteca Municipal de Almeida Garrett, Porto, 14 de Novembro de 2002, intitulada «Livros com imagens: territórios e fronteiras».

Bibliografia

- Barthes, R. (1984). *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa: Edições 70.
- Christin, Anne-Marie (1995). *L'image écrite ou la déraison graphique*. Paris: Flammarion.
- Day, Karen S. (2000). «Garry Disher's Bamboo Flute: Negotiating Multiple Aesthetic Responses». *Children Literature in Education*. Vol. 31, n.º 1: 31-38.
- Garrett-Petts, W. F. (2000). «Garry Disher, Michael Ondaatje, and the Haptic Eye: Taking a Second Look at Print Literacy». *Children Literature in Education*. Vol. 31, n.º 1: 39-52.
- Heller, Steven e Pomeroy, Karen (1997). *Design Literacy-Understanding Graphic Design*. New York: Allworth Press.
- Levin, J. R., Anglin, G. J. e Carney, R. N. (1987). «On empirically validating functions of picture in prose». In D. M. Willows, H. A. Houghton (org.), *The Psychology of Illustration*, vol. 1, Basic Research. New York: Springer-Verlag.
- Poynor, Rick, et al. (org.) (1991). *Typography Now — The next wave*. London: Internos Books.
- Twyman, Michael (1986). «Articulating Graphic Language: A Historical Perspective». In Merald E. Wrolstad and Dennis F. Fischer (org.), *Toward a New Understanding of Literacy*. New York: Praeger Publishers, pp. 188-251.

